



Éloge du déplacement : Paris, cartographies littéraires ou quand la figure fait sens

Crystel Pinçonat

► To cite this version:

Crystel Pinçonat. Éloge du déplacement : Paris, cartographies littéraires ou quand la figure fait sens.
Chantal Liaroutzos; Crystel Pinçonat. Paris, cartographies littéraires, Le Manuscrit, p. 13-34, 2007.
hal-01382339

HAL Id: hal-01382339

<https://hal.science/hal-01382339>

Submitted on 16 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éloge du déplacement :
Paris, cartographies littéraires ou quand la figure fait sens

Construire topographiquement la ville, dix fois, cent fois, à partir de ses passages et de ses portes, de ses cimetières et de ses bordels, de ses gares et de ses..., exactement comme jadis elle se définissait par ses églises et ses marchés. Et les figures les plus secrètes de la ville, ses couches les plus profondément enfouies...

Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*

Paris, approches critiques

Comme toutes les capitales culturelles, Paris constitue un « objet-site » « déclencheur de rêves et d'écritures »¹. Du fait de sa présence massive dans la littérature nationale et du poids littéraire de cette ville dont le nom irradie le paysage de la production mondiale, de célèbres études balisent l'approche critique de cette capitale. On ne retiendra ici que les principales. En 1961, dans une thèse magistrale, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Pierre Citron considère Paris « comme matière poétique »² et axe son étude sur « la genèse, l'épanouissement, l'évolution et la décadence du mythe de Paris »³. Plus récemment, on a pu lire en traduction française la somme désormais incontournable de Karlheinz Stierle : *La Capitale des signes, Paris et son discours*⁴ (1993). On citera encore un ouvrage adoptant une démarche plus libre, *L'Invention de Paris* d'Eric Hazan (2002), qui propose une promenade littéraire dans les différents quartiers de Paris.

À chacune de ces études correspond certes une approche particulière. Cependant, trois axes majeurs tendent à s'affirmer avec une certaine systématité. Très souvent, c'est la notion de « mythe de Paris » (chez Citron, mais aussi chez Stierle) qui guide l'étude, notion qu'avait, pour la première fois, conceptualisée Roger Caillois en 1938 dans son article « Paris, mythe moderne »⁵. Si chaque critique propose une définition différente de la notion⁶, si l'on insiste sur le caractère protéen de ce mythe (« mythe énorme aux aspects divers et changeants »⁷, écrit Citron), pour autant l'emploi du singulier tend à unifier la ligne de lecture : « Paris est la première grande ville moderne à avoir engendré un grand mythe urbain cohérent, dynamique et riche en perspectives diverses »⁸, souligne Stierle. Malgré toutes les œuvres traversées qui servent de références majeures (Rousseau, Diderot, Balzac, Hugo et Baudelaire, entre autres), et l'analyse des changements qui s'opèrent d'un auteur à l'autre, Paris — pensé comme mythe — tend à être présenté comme un tout homogène. Deux autres lignes de lecture renforcent encore le phénomène : d'une part, la ville est posée comme lisible (axe majeur que souligne le titre français de l'étude de Stierle), elle s'offre au décryptage, d'autre part, elle est donnée comme emblème de la modernité. Cette double perspective tend à s'inscrire et à prolonger — dans le cas de Stierle, du moins — celle de Walter Benjamin dans *Das Passagen-Werk* (*Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*), autre œuvre majeure que l'on ne saurait ignorer.

L'originalité de *Paris, cartographies littéraires* est peut-être à rechercher dans le pluriel utilisé dans le titre. Cet ouvrage ne cherche pas à saisir la ville comme une entité, une globalité unifiée par une notion, ou par un mode de lecture, voire d'appropriation. Pour montrer le caractère profondément hétérogène de la capitale et de son imaginaire, il vise, en tout premier lieu, à mettre en avant une pluralité de perspectives, à défaire un espace culturel souvent pensé si ce n'est comme homogène, du moins sous le signe unificateur du singulier. Le mythe de Paris éclate en quelque sorte pour faire place à une succession de regards. Pour autant, on n'a nullement cherché à substituer à une transversale unifiant l'objet-ville, une esthétique du fragment. Rien ici du parti pris de *Paris je t'aime*,

¹ Je reprends là des expressions utilisées par Daniel-Henri Pageaux dans « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », PAGEAUX (Daniel-Henri) in *La Géocritique, mode d'emploi*, sous la direction de WESTPHAL (Bertrand), Limoges, Pulim, 2000, pp. 125-160, p. 153.

² CITRON (Pierre), *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Thèse principale présentée pour le doctorat ès lettres, Paris, Minuit, 1961, vol. 1, p. 7.

³ *Ibid*, p. 12.

⁴ STIERLE (Karlheinz), *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001 ; traduction française par Marianne Rocher-Jacquín de *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Munich, Hanser, 1993.

⁵ CAILLOIS (Roger), « Paris, mythe moderne », *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

⁶ Je renvoie ici à l'analyse que Karlheinz Stierle propose dans l'introduction de son ouvrage : « La 'lisibilité' de la ville. Approches d'un regard », *op. cit.*

⁷ CITRON (Pierre), *op. cit.*, p. 9.

⁸ STIERLE (Karlheinz), *La Capitale des signes, Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 561.

film collectif sorti en 2006, composé de dix-huit courts-métrages de cinq minutes chacun. Mosaïque de saynètes, qui offre une vision fragmentée, quasi kaléidoscopique de Paris, le film décline autant de regards différents que de micro-récits, images multiples, morcelées de la capitale, au gré de l'intrigue, des personnages et de la localisation choisis par chacun des réalisateurs. « L'ensemble est agréablement décousu : pas de manifeste amoureux collectif, pas de nouvelle carte du Tendre, et heureusement pas de respect pour le plan de Paris »⁹. Avec *Paris, cartographies littéraires*, c'est encore un point de vue radicalement différent que nous avons choisi d'adopter. Dans ce recueil d'articles, chacun des regards s'élabore à partir d'un cadrage spécifique qui privilégie tantôt la coupe synchronique (Jean-Philippe Chimot s'attache au Paris de la Commune dans la bande dessinée, *Le Cri du peuple* de Jacques Tardi), tantôt le parcours diachronique (Frédéric Sayer étudie l'imaginaire de l'enfer parisien de Balzac jusqu'à Houellebecq, en passant par Proust).

La ville n'est homogène qu'en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l'on se trouve. Nulle part si ce n'est dans les rêves — il n'est possible d'avoir une expérience de la limite aussi originaire que dans la ville. [...] La limite traverse les rues ; c'est un seuil ; on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas¹⁰.

De façon certes métaphorique, c'est un peu à une telle expérience que nous souhaiterions convier le lecteur. Il s'agit moins toutefois de lui proposer une promenade historique et littéraire en le faisant évoluer d'un quartier à l'autre, comme le fait Hazan dans *L'Invention de Paris*, que de l'inviter à la traversée successive de différents territoires, territoires point tant géographiques que découpés par un objet, une période historique, voire un genre. C'est un Paris pluriel, en archipel en somme, que nous offrons ici, constitué d'une succession de cartes imaginaires, chacune définie à partir d'un foyer et d'une échelle spécifiques. En effet, si le territoire apparaît comme « un tenir-ensemble d'éléments hétérogènes »¹¹, il s'agit là de laisser percevoir cette hétérogénéité qu'exhibent la littérature ainsi que certaines pratiques artistiques, en provoquant de multiples décentrement du point de vue — tantôt historiques, tantôt spatiaux, voire les deux (comme dans l'article d'Arnaud Laimé : « Combats de rues dans le Paris des premiers humanistes [1496-1535] : de Fausto Andrelini à François Rabelais »). Dans certains cas, l'ensemble des données recueillies forme un feuilleté d'images — comme, par exemple, dans l'article de Lola Bermúdez qui collecte « des vues de la Seine » en suivant le fil de l'écriture du fleuve au cours du XIX^e siècle.

Qu'entendre par cartographie littéraire ?

Dans un champ disciplinaire comme la critique littéraire, qu'entendre exactement par le terme de « cartographie » et quelle signification lui attribuer dès lors qu'on lui accole l'adjectif « littéraire » ? Telle est la première question qui doit être élucidée. L'espace est certes devenu « la métaphore obsédante des études littéraires »¹², et parler d'autre chose en termes d'espace relève d'un tour fort commun. Dans son article « Espace et langage », Gérard Genette souligne le phénomène : « Aujourd'hui la littérature — la pensée — ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeures »¹³. Toute métaphore mérite toutefois d'être explorée, analysée pour débusquer son impensé, et ce d'autant que certains commentateurs posent d'emblée des limites : « En littérature, les guides fiables n'existent pas, car on ne cartographie pas les espaces imaginaires »¹⁴, écrit Bertrand Westphal dans son texte manifeste intitulé « Pour une approche géocritique des textes ». Voilà, de fait, une proposition qui semble bien peu contestable et invite donc à éclaircir le sens à donner à l'expression « cartographie littéraire ».

La notion de « cartographie littéraire » peut être mise en rapport avec deux approches critiques, qui abordent différemment la question de la représentation de l'espace : l'imagologie et la géocritique. L'imagologie se donne pour objet l'étude des représentations de l'ailleurs en littérature,

⁹ STRAUSS (Frédéric), « Paris je t'aime, le tourbillon de la ville à travers une mosaïque de saynètes et de genres », *Télérama*, n° 2945, 21 juin 2006, p. 42.

¹⁰ BENJAMIN (Walter), *Le Livre des passages*, traduction française de LACOSTE (Jean), Paris, Editions du Cerf, 1989.

¹¹ DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 398.

¹² GRASSIN (Jean-Marie), « Pour une science des espaces littéraires », *La Géocritique, mode d'emploi, op. cit.*, pp. I-XIII, p. VII.

¹³ GENETTE (Gérard), « Espace et langage », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 108.

¹⁴ WESTPHAL (Bertrand), « Pour une approche géocritique des textes, *Esquisse* », *La Géocritique, mode d'emploi, op. cit.*, pp. 9-39, p. 11.

ce qui peut paraître fort éloigné de notre propos. On retiendra pourtant un parti pris essentiel à son approche : loin « de tenir l'image littéraire [...] pour un double de la réalité [...] [L'imagologie] la considère plutôt comme indice d'un fantasme, d'une idéologie, d'une utopie propre à une conscience rêvant l'altérité »¹⁵. Défendant un tout autre point de vue, la géocritique s'efforce, quant à elle, de penser les rapports de la littérature aux espaces humains. Considérant l'espace « dans son essence polyphonique »¹⁶, elle prend pour objet « un référent, dont la représentation littéraire ne sera plus considérée [contrairement à l'approche qu'en propose l'imagologie] comme déformante, mais fondatrice »¹⁷. Dans *La Géocritique, mode d'emploi*, Bertrand Westphal commente : « l'espace s'il est perçu, puis représenté par plus d'un écrivain [...] sub[it] un recentrage. [...] arraché à la monologie du regard unique, il se transforme en plan focal, en foyer »¹⁸. Dans sa pratique, la cartographie littéraire ne tranche pas entre ces deux approches ; la valeur donnée à l'image construite oscille. Tantôt elle est bien « l'indice d'un fantasme, d'une idéologie » (je renvoie à l'article de Frédéric Sayer dont le titre est des plus explicites : « L'enfer parisien : à propos de quelques filtres imaginaires, captations mythiques et fantasmes-écrans »). Tantôt, à l'inverse, la représentation littéraire de l'espace parisien devient effectivement fondatrice et permet de comprendre la sensibilité inédite qui se développe au cours d'une période historique, capitale dans la vie de la cité. Dans « Paris 1914-1922. L'invention de nouveaux sites funéraires » par exemple, Carine Trevisan montre comment s'opère à l'époque une « reconfiguration de la carte symbolique de Paris : ce sont désormais les gares, mais aussi les hôpitaux, les églises, enfin les cimetières qui deviennent les lieux les plus visités de la capitale, et où se matérialisent les inquiétudes, les sensibilités nouvelles suscitées par la mort de masse »¹⁹. En réunissant divers types de saisies, *Paris, cartographies littéraires* rend compte de la compossibilité de différentes cartes parisiennes, et de leur caractère fréquemment versatile. Dans *La Forme d'une ville*, Julien Gracq écrivait : « il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom, du sédiment posé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens »²⁰. Ce constat explicite le but visé ici : chaque cartographie peut se lire comme la tentative pour élaborer de façon lisible cet invisible que constitue le sédiment déposé par la fréquentation d'un certain nombre de textes, d'un corpus que chaque auteur a défini en fonction de son objet.

Mais quel objet ? peut-on s'interroger. La visée prioritaire de cet ouvrage a été d'entamer une réflexion sur les opérations de cadrage qui induisent — dans les textes (fictionnels ou non) aussi bien que dans la bande dessinée, voire dans certaines pratiques artistiques comme la déambulation — la création d'images parisiennes spécifiques. Dès lors une première question s'imposait : quels filtres sont aptes à produire de telles représentations de Paris, entraînant parfois des déformations du référent urbain qui vont jusqu'à la métamorphose, voire à l'anamorphose ? Trois axes principaux ont été privilégiés, correspondant à deux procédés majeurs qui formatent l'objet appréhendé et peuvent jouer conjointement. Tout d'abord, sans se limiter aux œuvres de fiction, on s'est intéressé au point de vue, en en définissant deux formes spécifiques : regards externes ou regards internes à la réalité urbaine. La perspective dite « du dehors » est orientée par le passage d'un seuil, d'une frontière — ce en quoi elle se rapproche de l'imagologie. Elle relève d'une forme d'extériorité tant nationale, géographique (rive gauche/rive droite) que sociale : regards de l'exilé, du provincial, du misérable, du marginal, du « barbare », confrontés à une réalité qu'ils perçoivent comme étrangère, approche que développe Crystel Pinçonat, par exemple, s'agissant de Paris vu par l'immigré dans « Le Paris maghrébin, une capitale littéraire invisible ? ». On songe également au Paris des voyageurs, étrangers ou provinciaux — et le genre du récit de voyage et du guide a été convoqué dans diverses variations historiques à travers l'article de Chantal Liaroutzos « Paris monumentaire » et celui d'Evelyne Cohen, « Cartographies et images du centre de Paris dans les guides de tourisme des XIX^e et XX^e siècles ». Concernant la perspective « du dedans », on s'est interrogé sur le Paris des écrivains parisiens — notion en soi problématique. Tantôt ils célèbrent un objet-site, véritable symbole de la ville, mais qui, cependant, ne saurait se réduire à une métonymie

¹⁵ MOURA (Jean-Marc), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 41.

¹⁶ WESTPHAL (Bertrand), « Pour une approche géocritique des textes, *Esquisse* », art. cité, p. 29.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ TREVISAN (Carine), « Paris 1914-1922 : l'invention de nouveaux sites funéraires », *Paris, cartographies littéraires*, sous la direction de PINÇONAT (Crystel) et LIAROUTZOS (Chantal) et, Paris, Le Manuscrit, 2007 p. 224.

²⁰ GRACQ (Julien), *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1988, pp. 2-3.

de la capitale, puisqu'il draine un imaginaire spécifique (on songe à « Au fil de l'eau : vues de la Seine » de Lola Bermúdez). Tantôt ils inventent de nouveaux procédés, de nouvelles formes pour capter un aspect inédit de la ville (José-Luis Diaz reprend à Walter Benjamin la notion de littérature panoramique pour aborder Paris, ville-spectacle ; Vérane Partensky, quant à elle, interroge la fantaisie romantique comme geste politique). Des expressions comme « littérature panoramique » ou encore « fantaisie romantique » permettent d'introduire le second axe que l'on a souhaité privilégier : en quoi la forme, voire le genre adoptés sont-ils partie prenante de ce formatage du lieu ? Existe-t-il une carte spécifique de Paris dans le roman policier (question que pose Daniel Fondanèche dans « Paris sur "Noir" ») ? La poésie contemporaine interdit-elle de penser la réalité parisienne en termes géographiques (Judith Abensour : « Le "Paris sans fin" de la poésie contemporaine ») ? Dans la bande dessinée, quelle topographie parisienne un dessinateur comme Jacques Tardi construit-il ? Au théâtre, quels éléments urbains les dramaturges sélectionnent-ils au sein du répertoire métropolitain et quelle vision de la ville en découle-t-il (Florence Fix : « Paris au théâtre, fiction de la mémoire ») ? Dans cette même optique, on s'est également intéressé aux effets de « surexposition » produits par les jeux d'intertextualité ou la reformulation de certains clichés, dont on connaît de célèbres exemples : traces d'une réécriture ironique de *Nadja* dans *Rayuela* (Marellé) de Julio Cortázar ; Paris, capitale de l'amour dans la comédie musicale, décor féérique dans *Everybody says « I Love You »* de Woody Allen, ou arrière-plan de carton-pâte où défilent les toiles de maîtres (Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, le Douanier Rousseau...) pour la séquence finale d'*An American in Paris* de Vincente Minnelli. En dernier lieu enfin, on a souhaité élargir le questionnement, en se demandant si certaines images fédératrices engendrent l'émergence de visions particulières de la capitale : peut-on parler d'un Paris maghrébin, d'un Paris *hard-boiled*, d'un Paris nocturne qui s'opposerait à un Paris diurne, comme le Paris monumental, image de la ville fixée par Corrozet dans *Les Antiquités de Paris* (1532) qui se perpétua jusqu'aux guides du XX^e siècle, qui expulse de son champ le Paris vivant, le Paris pittoresque, double obscur de la cité officielle, abandonné aux romanciers (Chantal Liaroutzos, « Paris monumentaire ») ?

Comme le montre ce descriptif, on a évité les études monographiques pour privilégier des approches plus générales, voire comparatistes, afin de confronter différents regards relevant soit d'un même mouvement, soit d'un même genre, soit d'une même perspective (historique, sociale ou politique). En ce sens, on peut comparer le travail du critique à celui du cartographe : il s'agit pour lui de relever un certain nombre de données pour en faire la synthèse et en proposer une image — voire une succession d'images — images condamnées cependant à demeurer, dans la plupart des cas, des cartes mentales. Dès lors, projeter sa pensée sur des choses, « en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace du géomètre un peu de son assise et de sa stabilité »²¹, serait la principale visée de la métaphore spatiale « cartographie littéraire ». Cet aspect n'est certes pas négligeable, pourtant la métaphore peut être encore plus productive.

La cartographie littéraire ou la définition d'une nouvelle pratique

De tout temps, littérature et cartographie ont tissé d'étroites relations. En frontispice des éditions d'*Utopia* de Thomas More, on a souvent fait figurer une carte de l'île, et l'on trouve fréquemment des cartes de lieux imaginaires accompagnant *Gullivers Travels* de Jonathan Swift, *L'Île mystérieuse* de Jules Verne ou encore, plus récemment, *The Hobbit or There and Back Again* de Tolkien. Dans ces exemples, loin de se présenter comme un instrument de maîtrise du réel, la carte rompt avec sa visée première qui voudrait qu'elle permette un usage pragmatique de l'espace, pour s'affirmer comme forme d'authentification. Elle va de pair avec une rhétorique spécifique, qui permet une correspondance entre le lieu décrit sous forme de discours et la représentation qu'en donne la carte²². Bien qu'aujourd'hui la cartographie s'efforce de produire de nouvelles représentations propres à traduire « un réel en mutation »²³, elle ne cesse d'être confrontée à ses propres limites. On imagine donc combien il serait complexe de tenter de cartographier les images de Paris décrites et analysées dans les différents articles regroupés dans *Paris, cartographies littéraires*, et ce d'autant que

²¹ GENETTE (Gérard), « Espace et langage », art. cité, p. 101.

²² Sur cette question, voir PEZZINI (Isabella), « Fra le carte. Letteratura e cartografia immaginaria », in *Cartographies*, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, sous la direction de BRAYER (Marie-Ange), Réunion des Musées Nationaux, 1996, pp. 149-168.

²³ LEVY (Jacques) (sous la direction de), *Jeu de cartes, nouvelle donne, Cartographier aujourd'hui les espaces d'aujourd'hui*, Projet CartogrAm, Programme de la recherche réalisé avec le soutien de la Délégation de l'aménagement du territoire et de l'action régionale (DATAR), mai 2002, p. 15.

chaque nouveau point de vue nécessiterait une mise en carte spécifique, pour que celle-ci demeure lisible. Autre point essentiel à souligner — de fait nullement secondaire —, même si une telle entreprise se révélait possible : à quoi de telles cartes serviraient-elles ? Toute cartographie est en effet élaborée à partir d'un programme d'usage. Or, nous ne nous proposons nullement d'établir un guide littéraire de Paris. La carte ne nous intéresse ici que dans la mesure où l'espace de projection que constitue cette carte peut être lu au second degré, comme c'est le cas pour *Promenades principales*, plan analysé par Evelyne Cohen, qui fait apparaître et hiérarchise les différents lieux d'intérêt touristique de Paris (le guide *Michelin* [1952-1953]). S'y inscrit une image de Paris si prégnante, qu'elle semble presque s'être figée telle quelle dans les mémoires. Il y a fort à parier en effet, qu'aujourd'hui encore, un Parisien élaborant un programme de visites pour un ami touriste sélectionnerait à peu près les mêmes sites, et leur attribuerait un potentiel attractif quasi équivalent. À cette exception près, la priorité n'a pas été donnée à la (re)production d'artefacts visuels. Néanmoins, la tâche du critique a été, comme pour le cartographe, de recomposer une totalité à partir de données éparpillées, rendues homogènes non pas du fait de leur traduction dans un système de coordonnées, mais du fait de la restitution globale à travers le discours d'un *imago*, élaboré à partir d'un certain cadrage, d'un certain point de vue. L'espace ainsi construit demeure d'ordre discursif, mais il devient dicible dans sa totalité et ainsi, maîtrisable par la pensée. Il s'agit donc bien là, comme dans la carte, de capter « le visible d'un invisible projeté et écrit »²⁴.

J'imagine aisément l'irritation que ma défense et illustration de la cartographie littéraire — cartographie sans carte, si l'on veut pousser la caricature — peut susciter chez certains tenants des sciences dites « dures ». Pourtant, je continuerai ici en faisant l'éloge de ce déplacement métaphorique, geste, mouvement fondateur des études littéraires et comparatistes, en particulier, qui ne fait que reprendre — comme le souligne Daniel-Henri Pageaux — le « principe d'Aristote du 'transport' (1457b) dans *La Poétique* et un autre grand principe : celui de l'analogie »²⁵. Et de fait, si le rapprochement par analogie est le plus souvent d'ordre poétique, on voudrait défendre l'idée qu'il est fréquemment aussi propre au travail conceptuel. Pour reprendre une expression imagée de l'écrivain portugais Miguel Torga, la critique littéraire est « géophage », elle « consomme énormément d'espaces. Elle en crée aussi et elle opère, le cas échéant, des métamorphoses ou des métaphorisations »²⁶. De fait, pour achever cette défense, je rappellerai encore les propos d'un géographe et d'un éminent critique littéraire qui, loin de s'opposer, se font étrangement écho.

Comme le souligne le géographe Rémi Caron, pendant longtemps les cartographes ont signé leurs œuvres. En faisant disparaître cette pratique, « en minimisant son rôle, le cartographe contemporain cherche à faire oublier qu'il a interprété le monde »²⁷ :

Le cartographe est [cependant] un véritable auteur. Ordonnateur du spectacle de la nature, il choisit ses thèmes, ses repères et ses formes d'expression. Organisateur, géomètre, styliste et rhétoricien, il exprime librement, en somme « sa vision du monde ». Tout ce que les écrivains d'une certaine tradition considèrent comme leur fonction, ce métier d'écrire le monde tel qu'ils le comprennent, appartient aussi au cartographe.²⁸

La carte, en ce sens, malgré sa prétendue objectivité, n'équivaut aucunement à « un calque mécanique du monde »²⁹. Elle est le fruit d'une interprétation, résultat d'un travail que Rémi Caron signale comme identique à celui de l'écrivain, mais aussi étrangement proche — on l'aura compris — de celui du critique littéraire, tel qu'on a pu le définir ici. Cette perspective rappelée par un géographe recoupe l'analyse que mène Roland Barthes dans « Sémiologie et urbanisme » : « La géographie scientifique et surtout la cartographie modernes peuvent être considérées comme une sorte d'oblitération, de censure que l'objectivité a imposées à la signification »³⁰. Aussi, le critique

²⁴ BUCI-GLUCKSMANN (Christine), *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 55.

²⁵ PAGEAUX (Daniel-Henri), « Ouverture », in *Littérature et espaces*, sous la direction de VION-DURY (Juliette), GRASSIN (Jean-Marie), WESTPHAL (Bertrand), Actes du XXX^e congrès de la SFLGC, Université de Limoges, PULIM, pp. 11-23, p. 21.

²⁶ PAGEAUX (Daniel-Henri), *ibid.*, p. 12.

²⁷ CARON (Rémi), « Les choix du cartographe », in *Cartes et figures de la terre*, Paris, Editions Centre Georges Pompidou, CCI, Paris, 1980, pp. 9-15, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ BARTHES (Roland), « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, pp. 261-272, p. 261.

poursuivit-il en évoquant le relativisme historique qui a marqué la conception des espaces signifiants :

Et, avant de parler de la ville, je voudrais rappeler quelques faits de l'histoire culturelle de l'Occident, plus précisément de l'antiquité grecque : l'habitat humain, ou « ækoumène », tel que nous pouvons l'entrevoir à travers les premières cartes de géographes grecs : Anaximandre, Hécatee, ou à travers la cartographie mentale d'un homme comme Hérodote, constitue un véritable discours, avec ses symétries, ses oppositions de lieux, avec sa syntaxe et ses paradigmes. Une carte du monde d'Hérodote est construite comme un langage, comme une phrase, un poème, sur des oppositions : pays chauds et pays froids, pays connus et inconnus ; puis sur les oppositions entre les hommes, d'une part, et les monstres et les chimères, de l'autre, etc.³¹

La cartographie littéraire telle que nous avons tenté de la définir fait réaffleurer ce que l'on pourrait nommer, dans la conception actuelle de la carte, son « refoulé ». Elle tend, en ce sens, à renouer avec les anciennes pratiques cartographiques, telles que les décrit Roland Barthes : elle aussi produit des cartes qui demeurent mentales et discursives.

Par ailleurs, intérêt majeur de cette métaphore spatiale, la cartographie littéraire va effectivement de pair avec une forme de conceptualisation. En suggérant de lire les choses autrement, elle renforce non seulement son pouvoir d'expressivité, mais elle forge aussi un modèle pour penser différemment. Comme l'écrit en effet Karlheinz Stierle : « le texte ne devient-il pas lisible autrement, quand il apparaît lui-même comme l'image de la ville lisible ? »³² Il serait certes présomptueux de se vouloir, à travers cet ouvrage, les héritiers de Walter Benjamin, Pierre Citron et Karlheinz Stierle. Pourtant, nous nous plaçons bien dans « une chaîne de lecture et d'écriture »³³, chaîne que concrétisent les nombreux renvois à ces ouvrages qui jalonnent les articles. Qui plus est, nous prôtons non seulement la lisibilité de la ville, mais nous reprenons également quelques images parisiennes consacrées par la tradition critique, qui sont autant de figures de sa lisibilité : le Paris de la Commune (Jean-Philippe Chimot), celui du flâneur repensé par l'invention d'une nouvelle pratique de la ville chez les situationnistes, pratique qui génère des représentations inédites de Paris, des cartes montrant une « ville-archipel peuplée de 'plaques flottantes' dérivant dans un vide »³⁴ (Martine Bouchier, « Visites, déambulations, dérives — Paris, une ville sans coordonnées »), ou le Paris, ville des morts, cité qui se dessine à travers les cimetières et les monuments aux morts, autres lieux spécifiques de sa lisibilité³⁵ (je renvoie, bien sûr, à l'article de Carine Trevisan, « Paris 1914-1922. L'invention de nouveaux sites funéraires »). En proposant de multiplier les lectures de Paris, nous nous insérons bien dans l'histoire du discours sur Paris, « une histoire de la complexité croissante des formes de représentations se construisant les unes sur les autres, capables de pénétrer toujours plus profond dans la complexité réelle de la ville et de sa conscience »³⁶.

Ce n'est pas donc pas en termes de rupture avec la tradition critique qu'il faut penser *Paris, cartographies littéraires*, mais bien en termes de prolongement et de continuité, même si nous tentons de promouvoir ici une autre forme de lisibilité, voire d'« imaginabilité » pour reprendre une notion empruntée à Kevin Lynch³⁷. Nous proposons en effet de rêver la ville à partir de constellations de textes qui permettent, chacune, d'organiser une configuration spécifique. Parfois, prolongeant la rêverie cartographique, certains auteurs offrent d'ailleurs une contemplation en surplomb, équivalent du regard zénithal sur la ville ; d'autres, à l'inverse, donnent à voir la ville au ras du pavé (Arnaud Laimé). Toutefois, autre intérêt de cet ouvrage, le modèle est interrogé, réexaminé. Évelyne Cohen, dans « Cartographies et images du centre de Paris dans les guides de tourisme des XIX^e et XX^e siècles », analyse les présupposés historiques et idéologiques qui sous-tendent ces

³¹ *Ibid.*, p. 262.

³² STIERLE (Karlheinz), *La Capitale des signes, Paris et son discours*, *op. cit.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 563.

³⁴ BOUCHIER (Martine), « Visites, déambulations, dérives — Paris, une ville sans coordonnées », *Paris, cartographies littéraires*, *op. cit.*, p. XXX.

³⁵ *Cf. ibid.*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, p. 562.

³⁷ *Cf.* L'imaginabilité, « c'est pour l'objet physique, la qualité grâce à laquelle il a de grandes chances de provoquer une forte image chez n'importe quel observateur. C'est cette forme, cette couleur ou cette disposition, qui facilitent la création d'images mentales de l'environnement vivement identifiées, puissamment structurées et d'une grande utilité. Cela pourrait s'appeler "lisibilité" ou "visibilité", pris dans un sens élargi de qualité d'objet qui ont non seulement la possibilité d'être vus, mais aussi l'aptitude à se présenter aux sens d'une manière aiguë et intense. » (LYNCH [Kevin], *The Image of the City*, 1960 ; pour la traduction française : *L'Image de la cité*, Dunod/Bordas, « L'Urbanisme », Paris, 1976, p. 11).

représentations. Plusieurs auteurs également questionnent la validité du modèle cartographique pour penser leur objet. C'est le cas, par exemple, de Jean-Philippe Chimot, analysant la bande dessinée de Jacques Tardi, *Le Cri du peuple* :

On comprendra mieux qu'une approche essentiellement de textes (littéraires) recoure à la désignation — métaphorique néanmoins — de cartographie, par ce que la tentation analogique d'avec une possible réalité visible est mise à distance par l'écriture. Mais un coup d'œil sur un mode hybride tel que la bande dessinée amène plutôt vers le terme de topographie, même si, après, prenant de la distance, considérant l'ensemble des partis visuels et idéologiques, on conclut éventuellement sur une cartographie, au sens non technique mais symbolique de traitement autonome éloigné de la représentation.³⁸

Dans d'autres articles, ce sont les présupposés du modèle cartographique — son mode de représentation, voire sa lisibilité — qui sont remis en question. Dans « Sous le signe d'Hermès : passages du métro dans la littérature contemporaine », Charlotte Thimonnier écrit :

Dans le métro tout commence toujours par un plan. Entrecroisement des lignes, symboles de couleurs et de formes, itinéraires à géométrie variable : le métro nous confronte à une topographie complexe [...]. Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Rachid Boudjedra tente de décrire le plus précisément et objectivement possible ce plan. [...] La description s'étire, se déploie en méandres [...], [présentant] un labyrinthe dont nous aurions le plan à l'entrée et donc la clef. Mais quand la lecture du plan est infructueuse, impossible, comme c'est le cas pour l'étranger analphabète du roman de Rachid Boudjedra, le labyrinthe retrouve tout son pouvoir comme lieu de perte et de perdition [...]. L'espace métropolitain, par excellence cartographique tant il semble réduit à des lignes, résiste, insiste, harcèle.³⁹

Si c'est la lisibilité même du plan — et donc sa finalité — qui est contestée ici, on questionne parfois aussi la nature euclidienne de la carte et son présupposé idéologique qui entérinent l'usage d'une « métrique continue, contiguë et uniforme »⁴⁰. Ainsi, pour visualiser les replis que dessine le Paris maghrébin, faudrait-il, selon Crystel Pinçonnat,

[...] imaginer une carte en relief, dont l'envers ferait apparaître les strates enfouies de la capitale [...]. On pourrait également proposer une autre lecture de cette représentation, plus radicale que la précédente, et y voir une contestation du modèle cartographique qui tend à tout unifier, en quadrillant l'espace depuis une même surface plane. Ce sont les lignes de faille qui crevassent cette surface prétendument homogène qui nous sont montrées, et le regard de ceux qui y sont enlisés.⁴¹

À travers ces deux exemples, on perçoit combien le modèle cartographique peut être fructueux, dès lors qu'il n'est pas simplement appliqué, mais qu'il oblige également à formuler ses zones d'impensé, ses limites. De fait, en contestant le mode de représentation qu'impose la carte et sa prétendue lisibilité universelle, ces deux articles mettent le doigt sur un phénomène analysé par José Lambert : l'« effet de *canonisation* »⁴² de la carte. Produisant un effet de réel, la carte appose un certificat d'authentification à la réalité qu'elle retranscrit, elle l'institutionnalise en quelque sorte. « La carte, regard qu'un cartographe pose sur le monde, établit et fixe [...] (au sens où l'on dit que le fixateur pérennise l'action du révélateur), pour des générations qui lisent, un système de connaissances. La carte a l'autorité de la parole dite, elle impose pour longtemps une grille d'interprétation »⁴³. *Paris, cartographies littéraires* ne produit pas un tel effet de lecture. L'ouvrage se pose, en cela, comme un contre-discours par rapport à la tradition cartographique. Conservant une forme discursive, les cartes n'acquièrent à aucun moment cette puissance assertive et cette

³⁸ CHIMOT (Jean-Philippe), « Le Paris de la Commune en bande dessinée : *Le Cri du peuple* de Jean Vautrin et Jacques Tardi », *Paris, cartographies littéraires*, *op. cit.*, p. 138.

³⁹ THIMONNIER (Charlotte), « Sous le signe d'Hermès : passages du métro dans la littérature contemporaine », *Paris, cartographies littéraires*, *op. cit.*, p. 307-308.

⁴⁰ LEVY (Jacques), *op. cit.*, p. 43.

⁴¹ PINÇONNAT (Crystel), « Le Paris maghrébin, une capitale littéraire invisible ? », *Paris, cartographies littéraires*, *op. cit.*, p. 284.

⁴² LAMBERT (Josée), « A la recherche des cartes mondiales des littératures », in *Semper Aliquid Novi, Littérature Comparée et Littératures d'Afrique*, Mélanges offerts à Albert Gérard, Edités par RIESZ (János) et RICARD (Alain), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 109-121, p. 112.

⁴³ CARON (Rémi), art. cité, p. 9.

capacité de persuasion. Par ailleurs, loin de renforcer un imaginaire homogène, de fixer définitivement une cartographie parisienne que l'on pourrait élaborer en ne tenant compte que des œuvres d'écrivains ayant contribué à forger « le mythe de Paris » (Rousseau, Diderot, Balzac, Hugo et Baudelaire, essentiellement), le souci de *Paris, cartographies littéraires* a été de non seulement penser les cartes de Paris comme des représentations plurielles de la capitale, mais également de prendre pour objet des formes textuelles souvent jugées « marginales » (guides ou récits de voyages, romans policiers, bandes dessinées), englobant par là même des cartographies elles aussi périphériques.

Ainsi, appelé à constituer un recueil qui ne peut être conçu que comme une œuvre ouverte, *Paris, cartographies littéraires* offre un jeu de cartes imaginaires, décisives et cependant mouvantes, qui contribueront à renouveler et à réorienter nos représentations de Paris. De la nébuleuse touffue du mythe, s'échappent des instantanés, autant de cartes momentanées, provisoires, qui seraient sans cela appelées à disparaître — empilées, autant dire enfouies — dans la structure architectonique de la mémoire urbaine.

CRYSTEL PINÇONNAT
Université Paris 7-Denis Diderot